

Sz. Molnár Szilvia

A képvers-értés története: a történeti avantgárd

A történeti avantgárd irányzatainak irodalmában nem találunk képvers-poétikákat (sem a szó eredeti, előíró szándékú, sem utólagos, leíró szándékú kézikönyv értelmében). Az avantgárd képverssel kapcsolatos nyelv- és képfelfogásáról jobb híján azokhoz a képzőművészeti és irodalmi kérdéseket feszegető írásokhoz kell fordulnunk, amelyek a magyarországi és emigráns avantgárd újságokban, illetve a Nyugatban láttak napvilágot, és amelyek műfajukat tekintve többnyire manifesztumok, esszék, vitacikkek, azaz témájukhoz személyes indulatoktól fűtötten viszonyulnak. Ezzel együtt az egyetlen lehetőséget nyújtják a korszak művészetszemléletének megismeréséhez. (1)

Az avantgárd manifesztumai, programszerű megfogalmazásai korántsem tekinthetők egyértelműen a korszak teoretikus műveinek. A manifesztumok irodalmon és művészetén kívüli célokat tűznek ki maguk elé, beszédük kifejezetten agitprop jellegű (militarista tropológiával rendelkező) és szociális igényű, így az irányzatok poétikája tekintetében majdnem üresnek mondható kordokumentumok. Magának az avantgárd fogalmának története is implikálja a programok művészettelfogásának hiányosságait, hiszen az 1910/20-as évek mozgalmi, melyeket avantgárd névvel illetnek, jövőorientált gondolkodásukban nem számoltak az őket feltételező hagyomány következményeivel, felfedezetlen területnek vélték a művészetekben újabb (akusztikai, vizuális, szintetikus) dimenziókat nyitó alkotásmódot, és a konvencionális formák tagadásán túl nem vettek tudomást saját múltjukról sem. (2) Az újként definiált művészeti elveket úgy hirdették a manifesztumok, hogy azok alapján véve még csupán ideális elképzelések voltak, nem pedig műalkotásokban megvalósult és ennek tapasztalatában megszólalt intenciók. Az ilyen értelemben kitűzött poétikai célok többnyire nem is valósultak meg, a legtöbb törekvés kudarcba fulladt. Nem véletlen az sem, hogy a tehetségesebb, avantgárd irányzatok követőjeként indult költők a harmincas évektől a hagyományos lírai formákhoz tértek vissza.

A manifesztumok visszás jelenségére kortárs szemtanúként már Balázs Béla is felfigyelt, amikor 1912-ben így írt a futuristákról: „»Művészetük« átmenet nélkül, teljes fegyverzetben lépett ki teoretikus homlokukból. (Mely különös jele vajon az időknak, hogy e sorrend mostanában így megfordult, hogy az elméletek megelőzik a művészeti irányokat?)” (3), és ugyanakkor azt is észrevehette, hogy az alkotások és az elméletek nem felelnek meg egymásnak. Babits ugyanígy vélekedik akkor, amikor a Tett esztétikájának, a kassáki programnak a „szabad alkotómunkára” irányuló (nem művészi tapasztalatokon alapuló) ideáját értelmezi: „Az első meggondolni való az, hogy ez a program – program. Bármennyire szabadságot hirdet is egy program: a művészetben, mihelyt a szabadságból programot csinálunk, az már nem szabadság többé, hanem megkötöttség és kényszerzubbony.” (4) Babits itt azt látja be, amit Kassák és köre még nem, és később, a húszas-harmincas években is csak kevés avantgardista ismer el, tudniillik a hagyományban való akaratlan benneállást, a nyelvi hagyomány megkerülhetetlenségét: „Művészetben aligha nélkülözhetők a hagyományok: hisz a művészet lényege maga hagyomány-

szerű momentumokon alapul. A művészet bizonyos értelemben kifejezés, és olyan módon hat, mint ahogy a nyelv. A nyelv pedig régi konvenciók, azaz öröklött hagyománykincs segítségével érheti csak el a célját.” (5) Ez az irodalomértésselbeli különbség a Kassák-Babits vitában a szabadvers kapcsán a legszembetűnőbb: mindahányszor kitérnek rá írásukban, mindannyiszor megállapítják, hogy nem értik a másikat, ennek oka pedig az, hogy mindketten másban látják a szabadverselés lényegét, hiszen eleve nincsen kulturális konszenzus a vita előtt: eleve mást jelölnek ki irodalomnak.

Kassák művészetszemlélete a kortárs konstruktivista törekvésekben találta meg ideális irányzatát, ebben az egyik legkésőbbi avantgárd irányzatban, s bár a képzőművészetről szóló írásaira is érvényes a manifestumirói magatartás, a képverses avantgárd alakzatainak szempontjából a képzőművészetre vonatkozó nézetei sokkal inkább megfontolásra érdemesek, mint az irodalomról mondottak. (Elsősorban azért is, mert képversként érthető alkotásainak jó részét a képzőművészet saját történeti képződményének tartja.) A konstruktivizmus művészetközpontú szemlélete a húszas évekre megszabadul az aktivizmus messianista ideájától, ellenben megtartja a művészi alkotómunka abszolút független voltának ideáját (ami később szintén a program kifulladásához vezetett). Ebben a programban ott rejlik a csapda, hogy a „kép csak kép lehet” folyamatos állításával még nem lesz esemény, a kép letisztulása pusztá tárgyiassággá, mert – hasonlóan a fenti Babits-Kassák vitához – itt is hiányzik annak belátása, hogy a kép megmutatásában továbbra is beleértett a látszat-képzet, és mindig is beleértett lesz, mert a kép felülethez kötött, tehát eleve „csak” valamiként, valahogyan befogadható. A konstruktivista szemlélet ennek a belátásnak a hiányában arra szorul, hogy transzcendensként hivatkozzon a „kép csak kép lehet” elvre, misztikussá nagyítsa és manifestumokban hirdesse. Az avantgárd programok legtöbbje alapvető művészi elveknek (mint például a mimézis, az önreflexív nyelvhasználat, a megnyilatkozások mediális feltételezettsége stb.) mond el, ezért nem képes megvalósulni elméletük. A konstruktivizmus szerint a modern, nem

ábrázoló igényű festészet – az ábrázolóval szemben – az önálló és a természetben fellelhető alapvető formák látványát ragadja meg, és ez a megmutatás maga a tiszta vagy abszolút művészet, amely nem vonatkozik semmiféle rajta kívül eső dologra. Ahogyan maga Kassák fogalmaz a „Képarcitektúra”-ban: „A kép mint síkon élő teremtmény semmiféle idegen testre (tehát a képen jelen nem levő testre) nem emlékeztethet, és semmit elő nem adhat.” (6) Később „Az izmusok történeté”-ben a kubizmust már azzal a belátással értéke-li, hogy a festészetben, akárcsak a lírai megnyilatkozásban, lehetetlen a műalkotást mint tiszta nyelvet és formát elzárni az őt megelőző és feltételező jelektől mint konvencióktól. Ahogyan a lírából nem sikerült száműzni a nyelv közvetítő képességének megszólalását, úgy a festészetből sem a mintaként szolgáló előkép valamilyen felmutatását: „Hányszor vitatkoztunk Picasso és én a tárgyanyag elhagyásán. De hamar rájöttünk, hogy a téma iránti teljes közömbösség nem vezethet el minket a teljes művészethez. Túlságosan szeretjük a festészetet, semhogy lemondjunk teljes birtokbavételéről.” (7) – idézi Kassák Braque-ot, aki az absztrakt művészet ellen beszél, és amiből láthatóvá válik, hogy a minta tárgyi mivoltában való beemelése a műalkotásba korántsem valósította meg a tiszta művészet ideáját, mely művészet és valóság közé egyenlőséget tesz.

*Mint „jellegzetesen avantgárd”
képvers-alakzat erősen a barokk
(és rajta keresztül a görög-ró-
mai) képvers hagyományában
gyökerezik, a kalligramban kép
és nyelv egymásnak alárendelt
viszonyban áll, az olvasást a
kép látványa vezeti, miközben a
látványt a szöveg olvasása meg-
erősíti, akárcsak a barokk figu-
rális versek esetében – mintha
az emblémaversek képi és nyelvi
része egymásba csúszott volna.
Foucault értelmezésében a
kalligram így mintegy csapdába
ejti a nyelvet is, a képet is.*

Az irodalomhoz való avantgárd viszony hasonlóképpen alakul, mint a képzőművészet esetében. A nyelvhez mint jelhez viszonyulás azon alapul, hogy az alkotók igyekeznek a nyelvet – hasonlóan más művészi jelekhez – az életvalóság egy szeletként megragadni és önnön valóságában, tehát mindenféle közvetített értelemről mentesen bemutatni. A nyelvi jelentéseket tehát – szemiotikai értelemben véve – a denotatív jelentésre akarják korlátozni. A kísérlet sikertelenségének oka ismét a nyelviség tapasztalatának, reflektált használatának teljes hiányában keresendő, amelyre már a Babitscsal való vita kapcsán is utaltunk. A nyelvnek kiszolgáltatott emberi gondolkodás tapasztalata még nem lett általános belátássá a modernség ezen korszakában, és főleg az avantgárd művészek figyelmé terelődött egészen más irányba. Bár az egyik irányzat mintha nagyon is tudatában lett volna saját nyelvi korlátainak, a jelentések kiszolgáltatottságának, a jelek értelmezhetetlenségének: a dadaisták reflexív nyelvhasználata az avantgárd nyelvfelfogás paródiájaként is olvasható, értelmezhetetlen, sokszor egyenesen olvashatatlan, éppenhogy csak van. Léte semmi másban nem érhető tetten, mint magában az akcióban, amelynek során létrejött, tehát a dada vers a maga jelentéstelenségében egyedül a nyelv performatív aspektusára utal. (8) Ez a nyelvi teljesítmény utólagosan ugyan értékelhető az önreflexió megmutatkozásaként, ám a jelölő folyamat elszabadulásának szélsőséges megnyilvánulásai egyben azt is mutatják, hogy a dadaisták azért nem tudták a jelölést kézben tartani, mert alkotói tudatuk termékének látták, s nem saját nyelvük ironikus teljesítményének.

Jóllehet a konstruktivizmus a történeti avantgárd irodalmi alakzatait nem tette termékenyebbé, hatása mégsem maradt el. *Theo von Doesburg* 1925-ös kiáltványa („Die neue Gestaltung”) a konkretizmus általános alapelveit fektette le, majd 5 év múlva Doesburg megalapította az Art concrete folyóiratot, melyben az abszolút festészetet a konkrét ábrázolás egyedüli lehetőségeként említi. A konstruktivizmus a későbbiekben az építészet felé fordult, míg a festészet a konkretizmus elveit hirdetve a lírát sem hagyta érintetlenül. A konkrét költészetet a konkrét festészetet vallotta egyik előzményének (*Stéphane Mallarmé* híres verse mellett). A festészetten keresztül mentődött át tehát az az igény és az a hagyomány, amely a huszadik század közepén újra felfedezi magának a lírai megszólalás lehetőségeként a képverset.

Avantgárd képvers-alakzatok

A kalligram

Annak ellenére, hogy a képvers „virágzásáról” az avantgárd korszak kapcsán lehet a legtöbbet hallani, és markáns jelenléte valóban kétségtelen, mégsem alakult ki róla beszéd a kortárs irodalmi metadiszkurzusban. Sem vita, sem elmélet. A manifesztumok még csak nem is említik. Még „Az izmusok történeté”-ben (ebben az utólagos kordokumentumban) is csak pár elejtett megjegyzés olvasható „kép és szó századunkban megújított bensőséges kapcsolatáról”. (9)

Avantgárd vizuális alkotások folyóiratokban és többnyire illusztrációként, borítóként, illetve plakátokon jelennek meg elsősorban alkalmazott művészetként, ritkábban publikált műalkotásként. „Az izmusok történeté”-ben Kassák a műfaj kiemelkedő példajaként *Guillaume Apollinaire* kötetére („Calligrammes”) hivatkozik, amelynek jelentőségét a fentebb említett eseményben látja, vagyis szó és kép megújított bensőséges kapcsolatában, amely mintegy reprezentálja az avantgárd irányzatok törekvését a szintetikus művészetekre.

Nem véletlen, hogy a kubista művész, Apollinaire keze alól kerültek ki az első kalligramok, hiszen a korábbi avantgárd irányzatok közül a kubizmust érdekelte leginkább a képlátvány szerveződése és a kép szerkezete, a kollázs- és montázstechnikák. A kubista festészet ugyanis magát olyan művészetként értette, mely „nem utánoz művészet, hanem felfogó művészet, amely oda irányul, hogy alkotó művészetté emelkedjék” (10)

(ilyen értelemben a konstruktivista képfelfogás előfutára, a kassáki képarchitektúra-elmélet is éppen a kubizmus kritikájából indul ki). A kalligramot azonban új műfajként még Kassák is klasszicizálónak tartja, ahol a „versek külső alakja mutatja a vers témáját”, és amelyek „különös feltűnést keltettek, és rendkívüli ellenkezést váltottak ki, holott csak egy igen régi tradíciót elevenítettek fel – *Theokritos*znak és társainak a »képverseit«, az úgynevezett technopaigniákat”. (11) *Marinetti* képverseivel szemben Kassák jóval rendezettebbnek találja Apollinaire alkotásait „klasszicizmusra törekvő” mivoltukban, ami egyébként teljességgel ellentmond mindenféle kassáki elvnek, azonban ne felejtjük el, „Az izmusok története” utólagos értelmezése ezeknek az avantgárd jelenségeknek.

A kalligram nem problematizálja radikálisan nyelv és kép kapcsolatát. (12) Mint „jellegzetesen avantgárd” képvers-alakzat erősen a barokk (és rajta keresztül a görög-római) képvers hagyományában gyökerezik, a kalligramban kép és nyelv egymásnak alárendelt viszonyban áll, az olvasást a kép látványa vezeti, miközben a látványt a szöveg olvasása megerősíti, akárcsak a barokk figurális versek esetében – mintha az emblémaversek képi és nyelvi része egymásba csúszott volna. *Foucault* értelmezésében a kalligram így mintegy csapdába ejti a nyelvet is, a képet is. (13) Egyszerre használja ki a betűnek graféma-beli (vizuális) és hangbeli (akusztikus) artikulációját, és azért, hogy az írásképp láthatóvá teszi – mintegy „előcsalogatja” – a dolgot, egyben ki is veti rá a „jelentések hálóját”, s ekként rabul ejtve, a beszédben rögzíti az alakot. A kalligramok a figurális versekhez hasonlóan zárt alkotások, és mindaddig ebben a szemantikai csapdában maradnak, amíg hasonlóság alapján jönnek létre és szerveződnek: a kép hasonlít a jelentett tartalomhoz. Semmi nem oldja fel a hasonlóság uralmát a kalligramokban, mert a képpel együtt mindig a szemünk előtt lebeg a mintakép is, amely önmagához viszonyítja a látott másolatot, és így a kalligram nem tud menekülni az értelmezésnek ebből a hasonló csapdájából.

A kalligramok a képversek legismertebb és legkedveltebb alakzataként a modernség minden korszakában fel-felbukkannak, ellentmondásos módon éppen a történeti avantgárd nem bővelkedik kalligramokban. Egyrészt azért, mert igazából nem válik benne kérdésessé nyelv és kép egymáshoz való viszonya, hiszen megőrzi az ekphraszisz tradícióját, másrészt mert ez az alakzat – diszkurzív hagyományait tekintve – jóval klasszikusabb annál, mint hogy a modernizmus legradikálisabban megújulni és a hagyományokkal szakítani akaró irányzata a sajátjának érezhesse. Persze meg sem tagadhatja, hiszen az avantgárd vezérek egyikének tollából származik a névadó kötet, a kalligram Apollinaire nevével levédve vonult be az irodalom történetébe avantgárd műfajként. Holott Apollinaire életművén belül a „Calligrammes” intermezzo, nem véletlen, hogy azok az írások tulajdonítanak neki kitüntetett jelentőséget az avantgárd történetében, amelyek (legtöbbször képvers-írók és képvers-értők tollából származóan) a vizuális költészetet tüntetik ki figyelmükkel. Apollinaire költészete szimbolista hagyományban indult, és bár ezt az önmagában is több hangon megszólalni képes lírát az avantgárd formabontó hatások is megérintették, összességében az mondható el róla, hogy megmaradt a szimbolista hagyományban. (14) *Stierle* az „Alcools” és a „Zone” kötetek kapcsán utal arra, hogy a dolgok szimultán észlelése eleve Apollinaire költészetének a sajátja (mint ahogyan magáé a költészeté is egyben), és a szimultaneitás maga nem az avantgárd felfedezése, csak az az életszerű konnotáció, amelyet az avantgárd művészek kiáltványaikban annyira hangsúlyozni igyekeznek, az a mozzanat értékelhető újként a fogalom használatában. Maga Apollinaire is ezt hangsúlyozza a kötethez adott magyarázatában, amikor az érzékelés szimultán eseményéről beszél:

„Így próbáltam meg az értelmet ahhoz szoktatni, hogy egy költeményt szimultán fogjon fel mint a mindennapi élet egy jelenetét. Blaise Cendrars és Sonia Delaunay-Terck vállalkoztak először írott szimultánításra, ahol a szemet ahhoz szoktatták, hogy az egész költeményt egyetlen pillantással olvassa, mint ahogy a karmester egyidejűleg látja a partitúra különböző hangjegyeit, ahogy a plakát képét és szövegét egységében ragadjuk meg.” (15)

Bohn arra is rámutat, hogy Apollinaire tudatában volt a műfaj hagyományának, *Fagus* támadására adott válaszában az ideogramma mint az írás fundamentális alapjára hivatkozik és arra, hogy szemben *Rabelais* és *Panard* alkotásaival az övéinek kifejezőereje mind a kép, mind a nyelv tekintetében erősebb. Ha az antik és barokk alkotások mellett vesszük szemügyre ezeket a kalligramokat, egyrészt az tűnik fel, hogy a figurális látásmód plasztikusabbá, képlekenyebbé vált, miáltal a képiség kitörni látszik a nyelv uralma alól (ellentétben a korábbiak statikusságával, melyekben egyértelműen a vers olvasása/olvashatósága uralta az egész képverset); másrészt az is feltűnő, hogy míg a korábbi korok figurális versei szent szimbólumokat jelenítettek meg (oltár, tojás, kereszt stb.), addig Apollinaire kalligramjaiba visszatért a líraiság – annak profán és trubadúr-hagyományú értelmében: a szerelem és a nő toposzában. A futuristák képverseinek témája például kimerül a háború, a város és a technika csillogásának tematizálásában. A figura plasztikusabbá válása Apollinaire keze nyomán

A kalligramok a képversek legismertebb és legkedveltebb alakzataként a modernség minden korszakában fel-felbukkannak, ellentmondásos módon éppen a történeti avantgárd nem bővelkedik kalligramokban. Egyrészt azért, mert igazából nem válik benne kérdésessé nyelv és kép egymáshoz való viszonya, hiszen megőrzi az ekphraszisz tradícióját, másrészt mert ez az alakzat – diszkurzív hagyományait tekintve – jóval klasszikusabb annál, mint hogy a modernizmus legradikálisabban megújulni és a hagyományokkal szakítani akaró irányzata a sajátjának érezhesse. Persze meg sem tagadhatja, hiszen az avantgárd vezérek egyikének tollából származik a névadó kötet.

főleg a kéziratokon mérhető, de még nyomtatott formában is szembetűnő: ezek a kalligramok nem engedik a könnyű olvasást, folyton akadályokba ütköztetik az olvasójukat – nem úgy, ahogy a korábbi figurális versek tették, amelyek szinte kézen fogva vezették végig olvasójukat a szöveg figurális vonalán. A gördülékeny olvasás a verset tartja szem előtt, annak könnyű kibontakozását engedi, ám Apollinaire kalligramjai próbára teszik olvasójukat, megkövetelik a munkát, az együttműködést. „Ezek a képversek tűnhetnek olyan ártatlanul dekoratívnak, mint a 17. század emblémái, azonban ténylegesen aláaknázták a konvenciót.” (16) A hagyományhoz való tudatos kapcsolódást, illetve a képnek és nyelvnek egyértelmű kapcsolatát provokáló művek sokkal inkább illeszkednek a századforduló modernség horizontjában született alkotásokhoz (s nem a „polgárpukkasztó”, a saját hagyományait is figyelmen kívül hagyó avantgárdhoz), mert számítanak olvasójukra az együttalkotásban.

A kalligram nevet Apollinaire később adta műveinek, először „lírikus ideogram-mákként” jelölte képverseit, ahol a lírikusság

hangsúlyozása és az ideogramma szemantikai tartalma semmiképpen sem utalhat az avantgárd metaforaellenesség igenlésére, és ahol a kalligráfia mint szépírás konnotációja bevallott intenció. (17) Magának a műfaj-elnevezésnek a története is arra utal, hogy a kalligram inkább a modernség felől érthető meg, nem véletlen tehát az sem, hogy a kötet visszhangtalan maradt a magyarországi avantgárd recepcióban. Az Apollinaire-féle kalligram ugyanis, mint hangsúlyoztuk, nem vetette föl oly élesen kép és nyelv viszonyát, ahogy például *Magritte* képei tették (lásd például az „Ez nem pipa” című képet, amelyről a fenti Foucault-idézet beszél).

A kalligram-alakzat megkapaszkodása a modernség művészetében nem mondható egyértelműen sikeresnek, mert kevesen tudták megújítani benne kép és nyelv dialógusát s kiaknázni az alakzatban rejlő lehetőségeket. A figurális vers hagyománya (az egyházi iskolák nyomán) az egy-értelmű (szakrális) szimbolikus konvención alapul, ez később a

modern alkotásokban a hasonlóság (szintén egy-értelmű) szemantikai csapdájába kerül, és onnan csak nagyon nehezen szabadul (erre néhány példát majd *Tandori Dezső* és *Géczi János* munkáiban találhatunk).

Ezek fényében tehát az is érthetővé válik, miért történt, hogy a magyar irodalom történetében többnyire olyan költők tollából maradtak ránk kalligramok, akik egyébként – életműüket tekintve – nem avantgárd költők, például *Nagy László* (‘Önarckép’), *Juhász Ferenc* (‘Tulipán-vers’, ‘Spirális vers-szív’, ‘Vers Juhász Balzsamnak’, ‘Kati-vers’), *Képes Géza* (‘Gyümölcstől gyökérig’, ‘A híd’) és *Radnóti Miklós* (‘Virág’); vagy esetleg hosszabb-rövidebb ideig alkottak egy-egy avantgárd irányzat bűvkörében, mint például *Illyés Gyula*.

Ezek az alkotások a figura vonalán olvastatják a verset, míg a kalligram egy másik formájában a szöveg a sortördelések határa mentén rajzolja ki a figurát, s bár mindkettő a fentebb leírt olvasatlehetőséget példázza, ez utóbbi mégsem töri meg úgy az olvasás linearitását, mint az előbbi, mert megtartja a jobbról balra és a fentről lefelé haladó irányt. Ezt a műfajt a német szakirodalom *Umrißgedicht*nek nevezi, vagyis tördelt versnek. Ilyen tördelt kalligram például *Radnóti Miklós* ‘Virág’, *Illyés Gyula* ‘Repülő’, ‘Újévi ablak’, *Weöres Sándor* ‘Tapéta és árnyék’, ‘Kereszt-árnykép’, *Nagy László* ‘Seb a cédruson’, ‘Kereszt az első szerelemre’, ‘Húsvét’, ‘Cégér’, ‘Az oszlopos’, ‘Hordósónok I.’ című verse.

Apollinaire kalligramjainak plasztikus imaginációját azonban egyik alkotás sem közelíti meg, a felsorolt képversek a maguk megalkotottságában statikus költemények, különösebb feladat elé nem állítják olvasóikat, úgy mint Apollinaire képversei, melyek ráadásul a kétféle figurális vershagyományt ötvözve provokálják a befogadót. (Nem egy képvers az említettek közül viszont már a konkrét költészet hagyományában is olvasható, mint például *Nagy László* ‘Hordósónok’-a és ‘Cégér’-e, illetve *Weöres Sándor* ‘Tapéta és árnyék’-a.)

A tipografikus vers

A képversek másik jellegzetesen avantgárd – és a kalligrammal szemben a korszakban is reflektált – alakzata a tipografikus vers, amelynek hagyományát *Ernst* az *Umrißgedicht*, tehát a tördelt kalligram antik megjelenéséig vezeti vissza, tizennyolcadik századi megjelenését pedig *Laurence Sterne* ‘Tristram Shandy’ című regényéhez és *Lewis Carroll* egérfarok-verséhez (‘Alice Csodaországban’) köti. (18) A modern líra történetében a tipográfia hagyományformáló erejének felismerése Mallarmé ‘Un coup de dés jamais n’abolira le Hasard’ című verséhez utal minket, amely először 1897-ben jelent meg a *Cosmopolis*-ban. A szerző ekkor kompromisszumra kényszerült a tipográfiai megjelenés tekintetében, és a mű eredeti tipográfiával csak 1914-ben, a szerző halála után látott napvilágot. A képvers megtartja a sorok linearitását, szövege azonban olyan szisztéma szerint olvasható, amelyet először majd a konkretisták tesznek alkotási (jóllehet sokkal inkább olvasói) elvévé. A konstelláció a csillagkép értelmében a vers szemantikai konnotációk és asszociációk tereként nyílik meg azáltal, hogy vizuálisan, a tipográfia disszeminatív erejével a vers belső szerkezetét teszi láthatóvá: a gondolkodást, a szavak külön-külön és együttállásban való értelmezhetőségét: a partitúraszerű olvasásmódot. Mallarmé egy *Gide*-hez írott levelében maga hasonlítja versét csillagképhez, melynek olvashatóságához szorosan hozzátartozik a tér is, amelyben a vers megjelenik: „A költészet nyomtatott, most, ahogyan odavettem, és ahogyan az oldalon megformáltam, amiben az egész hatás benne van”. (19) Mallarmé recepciója nem a történeti avantgárdé, értelmezése és hatása sokkal inkább a konkrét költészet hagyományában áll, a konkretisták elméleti írásaikban saját tradíciójuk korai megnyilvánulásaként tekintenek Mallarmé versére. A magyarországi történeti avantgárd nem fedezte fel az ‘Un coup de dés’-t, ahogyan Apollinaire kalligramjait sem tekintette a sajátjának. Mallarmé verse a modern líra történetének azon pillanatához kapcsolódik, amikor a költészet mindenféle realitáshoz való viszonyt megtagadott, hogy a nyelvi szépséget önnön formájában mutathassa meg, ebben a tiszta költészetben látta meg a versírás egyedüli lehetőségét. Ám a formának ez a nyelvi szépségbe vetett ontológiai

megalapozása szintén esendőnek bizonyult, így maradt a költészet jelenvalósága, ahogyan külső absztrakciójában és többértelműségében formát követel magának a tárgyaltalan térben. A tiszta, illetve az abszolút fogalmai függetlenednek időtől, helytől, tárgytól, és a semmivel lesznek azonos értékűek. Az „Un coup de dés” azzal a tapasztalattal szembesít, hogy a véletlen, amely természetszerűleg nem lehetne az abszolút költészetnek sajátja, mégiscsak kikerülhetetlen, mert az emberi gondolkodás egyszerűen nem menekülhet a nyelv és az idő véletlen eseményeitől. (20) A vers kontrapunktos szerkesztése, mondatképzése a fentebb leírt olvasásmódot példázza, tema-tikusan pedig a véletlenszerű olvasás és gondolatáradás esélyét hangsúlyozza. A vers magyarországi fogadtatása először Párizsban történik meg: Nagy Pál a Magyar Műhely 1978-as decemberi számában képversként értelmezi az „Un coup de dés”-t, vagyis saját tevékenységének előzményeként, így válik a Mallarmé-vers a magyarországi neoavantgárd recepcióban fontos képverssé. Mindeközben Friedrich például a modern líra alakulástörténetében úgy helyezi el a verset, hogy az a modernség nyelvhez és költészetéhez való viszonyát problematizálja. Ugyanitt találhatjuk Apollinaire kalligrammáit is, ami arra enged következtetni, hogy a képvers-alakzatoknak az irodalomtörténeti helye az adott korszak értelmezői közösségének döntéseitől függ. A befogadói mechanizmusok néha tehát sokkal többet elárulnak a műalkotás létéről, mint ami a szerzői intenció kutatásából kiderül(het).

A tipografikus képvers megjelenése a magyar irodalomban egyértelműen Kassák nevéhez fűződik. Számozott versei közül a 8. és a 18. vers, valamint az ugyanazon időben keletkezett „Képköltemény” (mindhárom a „Világanyám” című kötetből) Aczél szerint a dadaizmus hatására születtek, míg a későbbi „Képköltemény” (Romboljatok...) és a „Tipográfia” a képarchitektúra-elmélettel egyidejűleg konstruktivista vonásokat mutat. (21) Ezek mellett azonban számolni lehet még számos más Kassák-művel is, például „A ló meghal...” eredeti tipográfiai megjelenésével, illetve olyanokkal, melyek ugyan kép-költeményként nem publikáltak, de a MA borítóin és plakátjain mégis akként tűnnek fel.

A tipografikus verssel kapcsolatos első kérdésként az merül fel, hogy egyáltalán képvers-e az általunk megfogalmazott értelemben. (22) Bányai János szerint a tipográfiától nem vezet út a képvershez, csak amennyiben emlékeztet rá, annyiban jelent kapcsolódási pontot. (23) Ám ha egy vers tipográfiai szerkesztettsége olyan értelemléhetőséget nyit meg a vers számára, amely enélkül hozzáférhetetlen maradna, akkor a vers képversként érthető. Ennek a kitételnek azonban csak néhány fentebb említett mű képes megfelelni, mint például a 18. költemény és „A ló meghal...” kezdetű vers.

A tipografikus vers megőrzi a lírai szövegalkotás intencióját, tehát elsősorban vers akar lenni (még akkor is, ha az avantgárd lírai beszédmodok feloldják a hagyományos versképzési formákat). Kép és nyelv dialogikus viszonya olyan értelemben alakul, hogy a kép (itt: a tipográfia) a nyelven kívüli kommunikációs effektusokat jeleníti meg a vers szövegén belül (kis- és nagybetűk, kurzív betűk stb. használatával) vagy a szövegbe belépve (különböző nem nyelvi jelek, rajzok alkalmazásával). A viszony alapja a nyelvi közlésbe vetett hit megrendülése, amely szerint az képes lenne a kommunikáció teljes valóságát leképezni. A nyelv nem bizonyul elégséges médiumnak ahhoz, hogy a beszéd valóságát megragadja. Az avantgárd költészetfelfogás egészére – irányzatoktól függetlenül – az új nyelv keresése jellemző, amely a modern líra történetére Baudelaire óta érvényes. (24) A képi és nyelvi elemek a szintetikusság értelmében játszanak össze, ahol a képi hivatott a deficites nyelvi világkép teljesebb megragadhatóságát lehetővé tenni, ahogyan Kassák prófétálja az új költészetet egyik programjában: „Az új költészet csak egy szempontot értékel: a világ szintetikus látását, s a költemények megcsinálásánál mindenekfeletti célja a világban ezer felé futó alakok, gondolatok és érzések összefogása, egy új és egységes életté formálása.” (25)

A tipográfia szerepe a lírai beszédben a központosítás elhagyásával vette kezdetét, és tulajdonképpen Mallarmé óta vált „szokássá” a modern költészetben. Kassák „Hirdető-

oszlóppal’ című kötetében is találunk már verseket, melyeknek tipográfiai megoldásai utalhatnak egyrészt az expresszionizmus hatására, másrésztől viszont olyan felismeréshez is vezethetnek, mely szerint a későbbi képversek intermedialis tapasztalatát előlegezik meg. Erre *Rübbert* hívja fel a figyelmünket a „Karmester esti világításban” című vers kapcsán:

„A vers vizualitása, melyre a cím mint »képcím« utal, magában a szövegben különböző komponenseken és eljárásokon keresztül ragadható meg és bontható ki. A szöveg nyitottsága, melyet a költemény első sorának gondolatjelei és a költőszavas felütés kisbetűs kezdete tipografikusan jelölnek, a szöveget képként, pillanatképként, film-, illetve zajszekvenciaként jelenítik meg, melyeket mintha egy mondatból, egy mozdulatból szakítottak volna ki. Ehhez társulnak még az akusztikusan, illetőleg vizuálisan szuggesztív szó- és jelentésmezők: ragyog – világít, karmester – rezek (rézfűvósok) – ritmus – hangkamra – (karmesteri) pálca; akárcsak a metaforák, melyek nagyfokú vizualitást rejtenek magukban: az élet tengerkedése, a ráhavazó ragyogó papírszillagok, a borzas vad kakas. A kottaolvasás metaforizált vizualitása (a hangjegyek, melyek fekete póklábakként ágaskodnak kifelé a pupillákból) jellemző módon szinte közvetlenül megszövegesített zenébe megy át: keringő / ke-rin-gő / ke-erin-gő-ő.” (26)

Vagy vessünk egy pillantást a „Tragédia” című versre, melyben a „Csönd. / S egy ember most fölszúrja magát a térbe!” strófát két olyan strófa (5. és 7.) is követi, melyeknek sortördelése, illetve az „áll”, „karó”, illetve a homonim „vár” szavak által uralt szemantikai tér kalligramszerű értelmezhetőséget kölcsönöz a versnek:

„Áll,
pózosan,
vörös karóban,
s szomorú ökörszemekkel hintázza a fejét,
vörös karóban,
pózosan,
áll.
...

Vár,
lábhegyen
az eszén áll,
s kemény, jófálat izmait fölpuffasztja a holdig,
az eszén áll,
lábhegyen
vár.”

Az egész kötet jórészt olyan versekből áll, amelyek „nagyfokú affinitást mutatnak a képzőművészeti eljárások iránt: a szövegnek mintegy a kétharmad része rendelkezik olyan címmel, mely éppúgy egy kép alatt is állhatna” (27), ami – a Kassáki művészetfelfogás értelmében – nem is annyira a Gesamtkunstwerk létrehozására irányuló intenció eredménye, hanem sokkal inkább az „új és egységes élet” modelljét példázza, ahol a költő: vezér. A művek többnyire 1916-ban keletkeztek (a kötet 1918-ban jelent meg), amikor Kassák tevékenységét még az aktivizmus jellemezi. Ám Rübbertnek ez a meglátása egybevág *Hegyi Lóránd* véleményével (28), mely szerint Kassák későbbi képarchitektúra-elmélete olyan látásmódra utal, amely korábbi „korszakait” is jellemezte, eltekintve az éppen aktuális avantgárd irányzatok közvetlen hatásától. A konstruktivizmus szellemében fogant képarchitektúra Kassák szemléletében transzcendens jelentőséggel bírt, az egész elképzelés: új világ és új ember teremtése, a morális célképzet és a megtehermenthető egyetemes egységbe vetett hit a schilleri romantikus esztétikára emlékeztet. Ez a felfogás pedig már az aktivista törekvésekben is jelen volt, mert Kassák például soha nem kötötte össze a művészetet a munkafolyamattal (mint tették azt az orosz konstruktivisták és *Kállai Ernő*), megtartotta a művészet öncélú képzetét, és a forradalomról szóló szövegei is minden esetben egy elvont, „örök forradalmat” hirdettek. A kassáki képarchitektúra sajátosságát mutatja, hogy a műalkotás allegorikus viszonyban áll az új világ-

renddel, mintegy demonstrálja azt, és ebben a folyamatban már benne van az a belátás is, hogy a dada művészetromboló programja megvalósíthatatlan, mert bármely életszerű művészet megteremtéséhez is csak művészi eszközök állnak rendelkezésre, használatuk kikerülhetetlen. Hegyi tehát egyfajta „látens transzcendentizmust” vesz észre a képarchitektúrában, amelynek gyökerei egészen a költői pálya kezdetéig visszavezethetők.

A képarchitektúrai látásmód nyomai egyes Kassák-versekben is felfedezhetők, ha figyelembe vesszük, hogy az elgondolás a kompozíciót elvont szellemi érvényességek és tiszta viszonyok teremteseként fogja fel. A képarchitektúra tárgynélkülisége Kassák műveiben – Hegyi szerint – nem valósul meg oly maradéktalanul, mint *Malevics* és *Mondrian* alkotásaiban, mert transzcendens példaképzetében mindig megőriz valamilyen tárgyi vagy emblematicus vonatkozást (például a betű- és szövegkollázsokban). (29) Ugyanezt vette észre *Csúri Károly*, amikor „A ló meghal...” kezdetű verset a vallási emblémák mentén értelmezte, és megállapította, hogy a vers emblémái azáltal nyernek szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy azonosíthatók egy az adott irodalmi művön kívüli szöveggel vagy valósággal. (30) Ahogyan a tárgynélküliség szándéka a teljes emberi lét szimbolizációjaként értendő, úgy a vers egyes emblémái ennek a szimbolikus gesztusnak az allegóriáiként válnak értelmezhetőkké. Egyszóval: mind a képarchitektúra, mind „A ló meghal...” (és a számozott versek is) szellemi érvényességű panelekből építkeznek (31), ez a felismerés azonban csak akkor válhat nyilvánvalóvá, ha a verset eredeti tipográfiájában olvassuk.

„A ló meghal...” kezdetű Kassák-vers eredeti tipográfiával kevésbé ismert, mint egyszerű szabadversként. A képversekről szóló írások viszont egytől egyig hangsúlyozzák azt a tényt, hogy „A ló meghal...” eredeti tipográfiával (ahogyan 1922-ben a 2x2-ben megjelent): képvers. Kétségtelen, hogy a vers értelmezhetőségét (általában véve) nem csekély mértékben befolyásolhatja a tipografikus megformáltság, mégis „A ló meghal...” képversként történő értelmezése mind a mai napig elmaradt, holott a 2000-es Kassák-konferencia középpontjában éppen ez a vers állt. Az 1922-es megjelenés: a központosítás, illetve a kis- és nagybetűk elhagyása, a tükörré igazított szöveggép, valamint a cím tipografikus rendezettsége ténylegesen utalhatja a művet a képversek körébe, de nem valószínű, hogy mindez változtatna a magyar líra történetében betöltött jelentőségén, azokon az értelmezéseken, amelyek a verset a magyar modernség kanonizált alkotásaként, avantgárd nyelvi teljesítményeként tekintik. (32)

Mindazonáltal a képarchitektúrai értelmezés lehetőségének kizárása is hiba lenne, mert kétségtelen, hogy a kassáki művészetszemléletbe „A ló meghal...” a 2x2-ben megjelent formájában illeszkedik. *Derék Pál* megfigyelése szerint már ebben a tipografikus szerkesztettségben megmutatkozik Kassák formálódó képarchitektúra-elmélete, főként annak tekintetében állítja ezt, hogy a 2x2-ben a vers szövegét két helyen is megszakítja egy-egy képarchitektúra-alkotás. Aczél is utal egy helyen arra, hogy a hasonló igényű *Majakovszkij – Liszickij* kötetben az illusztrációk nem választhatók el a versektől, mert azok összjátékát a betű tipografikus képe hívja elő, a kötet így mintegy megköveteli az összeolvasásukat egy költeménnyé. (33) Továbbá *Béládi* is megjegyzést tesz a konstruktivista elvek irodalmi megvalósulásáról „A ló meghal...” kapcsán, ahol a „legszemélyesebb élmények valóságos elbeszélése a parttalanul, megállás nélkül áradó stílus szeszélyéhez” igazodik, és ezáltal lesz a vers előlegezője Kassák későbbi stílusának. (34)

Mindezen érvek tekintetében mégis az állapítható meg, hogy a kassáki szerkesztés a tipográfiával és a képbetétekkel együtt is érintetlenül hagyja a vers értelmezését, és ez a jelenség egyértelműen arra utal, hogy a képarchitektúra irodalmi alkalmazása terméketlennek bizonyult. Kétségtelen jelei vannak például a kassáki képarchitektúrának a MA-kiadványok tipográfiájában és a borítótervekben, de ez még nem teszi a szövegeket képversekké, mert egyértelműen reklámfunkcióban tűnnek fel. Sokat elárulnak azonban a korszak vizuális konvenciójáról, amely a mértani formákat részesíti előnyben, és ez a formaképzés a képversként érthető alkotások megszerkesztettségében is tetten érhető. Eze-

ket a képverseket Aczél is egyértelműen „elméletileg elhibázott produkcióknak” tekinti, ahol „szöveg és kép együttese nyilvánvalóvá teszi a két komponens antagonizmusát”, ugyanakkor értéküket abban látja, hogy hozzásegítették Kassákot ahhoz, hogy a képzőművészeti törekvéseit különválasztva kezdjen ambíciói megvalósításához. (35)

Másrészről – és más versek esetében – a tipografikus képi tagolás a szöveg olvasási lehetőségeit sokszorozza meg azáltal, hogy a szavakat, mondatokat (szövegszegmentumokat) feloldja a hagyományos szövegképzési formák alól, mintegy felszabadítja (az avantgárd ideológia értelmében) és új rendbe állítja úgy, hogy az olvasás szisztematikusan működhessen. „A ló meghal...” szabadvers-formája (sortördelt kiadása), a központosítás elhagyása, illetve a sorok üres helyeket hagyó képe a befogadói oldalról jóllehet ugyancsak megengedi a montázsoló és kiegészítő olvasást (36), mégis – összevetve a 18.-kal – szembevetendő, hogy inkább megtartja a lineáris olvasás uralmát. Ezzel szemben a 18. vers kifejezetten a tipográfia disszeminatív potenciálját mutatja meg, ahogyan a szövegegységek ellenállnak a lineáris olvasásnak. Bár a költemény lehetővé teszi az egyes darabok vándorlás- és gyászmatematika mentén montázsoló összeolvasását (és ezzel megnyitja a jelentések lezárhatatlan intertextuális játékát) (37), meggyőzőbbnek tűnik az az érvelés, amely szerint az alkotást kollázsként is tekinthetjük, az újság képi világának megidézéseként, hírek, tudósítások idézetgyűjteménye-ként. (38) Ez az értelmezés jóval közelebb áll a kassáki vizualitásképzethez, melyben a tipográfia szerepe inkább illeszkedik a reklámfunkcióhoz, mint a képarchitektúra értelmében vett tárgy nélküli, öncélú művészeti jelenséghez. Sokat elárul a vers képversként történő értelmezhetőségéről a mű továbbélése a magyar irodalmi hagyományban. A költemény utolsó szegmenseként láttatott rész („ANNA”-val kezdődően) vizuálisan eltér az előtte olvasható részek tipográfiájától, elsősorban azért, mert szerkesztettsége (lásd a mértani síkokat kijelölő egyenesek mentén elrendezett verssorokat) kifejezetten konstruktivista. Ez a részlet három kiadásban is önálló képversként jelentkezik: „Az izmusok története” hátsó borítóján, a „Vizuális Költészet Magyarországon” II. kötetében és egy 1922-re datált Kassák-kötetben („MA képeskönyv”), amely egyedül a 18. verset tartalmazza. A kötet 1979-ben száz számozott példányban látott napvilágot – valószínűleg a többi visszatűzött Kassák-hamisítvány egyikeként. A 18. költeményt itt szegmenseire szétbontva olvashatjuk, minden oldalon egy kép kíséretében, így a tükör egy képversrészletből és egy képből áll össze. A vers kézzel írott, és a kézírás lágyágának megfelelően alakul a képek szerkezete is, amelyek csak nyomokban emlékeztetnek a képarchitektúrákra. A mértani formák görbékkel, hullám- és spirálvonalakkal keverednek, egy egészen más vizuális konvenció jelenlétére utalva.

Kassák költészetében a képverssel folytatott „kísérletezés” nem hagyott mély nyomot. Bizonyára nem kerültek el figyelmet Apollinaire kalligrammái (39) (noha a korabeli kritika egyáltalán nem reflektálta ezt a kötetet), képverseinek többsége mégsem mondható sikeresnek az általunk megfogalmazott kritériumok szerint. A legtöbb képversszerű alkotásra Kassák folyóiratborítóin (elsősorban a MÁ-ban) és plakátjain bukkanhatunk. Ezeknek kompozíciói a képarchitektúra tárgy nélküliség-eszményének úgy felelnek meg, hogy megalkotottságukban egy Anpassung-szituációba (40) kerülnek, mivel megformáltságuknak mindenkor praktikus célja van: a reklám. Ezért folyamatosan alkalmazkodniuk kell az aktuális társadalmi és piaci viszonyokhoz. A MA 1918-as számának borítója (41) például

A kassáki képarchitektúra sajátosságát mutatja, hogy a műalkotás allegorikus viszonyban áll az új világrenddel, mintegy demonstrálja azt, és ebben a folyamatban már benne van az a belátás is, hogy a dada művészetromboló programja megvalósíthatatlan, mert bármely életszerű művészet megteremtéséhez is csak művészi eszközök állnak rendelkezésre, használatuk kikerülhetetlen.

olyan képversként olvasható, amely a barokk emblémák olvashatóságát példázza: kép, cím és mottó együtteseként. A cím: vörös zászló; a képen városkép, zászló és egy demonstráció jelenete látható (kiáltó emberek); a kép alatt pedig mottóként egy idézet olvasható: „Az állam a munka rabszolgáján nyugszik. / Ha a munka szabad lesz, az állam elveszett.” A kép a szöveg jelentését erősíti a tartalom megjelenítésével, és a szemantikai vonatkozhatóságot a vörös zászló szimbóluma uralja és irányítja, így az egész alkotás a folyóirat (agitatív) kontextusában a forradalom „reklámjává” válik, ahol a képek „harci eszközök”. (42)

Barta Sándor dadaista manifesztumai tipográfiai szerkesztettségükben hasonlóságot mutatnak a képversekkel. A *„Tisztelt hullaház!”* című kötetében a szövegbe épített képi elemek a közlés nyelven túli megnyilvánulásait célozzák, drámai instrukciókat jelenítenek meg (lásd *„Demonstráció”*), illetve montázsolt olvasást kívánnak meg (*„Egy egyszerű kaucsukmunkás lelki óceánja az Ur 1921-ik esztendejében a kapitalista világrendben”*). Mivel azonban a kötet a manifesztum igényével lép fel, és semmiféle jele (lehetősége) nincs a versként való megszólaltathatóságnak, így az alkotások kizáródnak a képversek köréből, még ha néhány vizuális költészeti antológia fel is veszi művei közé egy-egy darabját. (43) A műhelyesekre lesz jellemző később ugyanez az írói magatartás, hogy egy nem lírai szöveget (például egy elméleti jellegűt) is ugyanúgy (tipografikusan) szerkesztenek, mint egy képverset, és legtöbbször műalkotásként, a képvershez közel álló „vizuális szöveggént” tartanak számon.

A betűkollázs

Az avantgárd képvers-alakzatok egy csoportja azt a vizuális költészetre vonatkozó irodalomtörténeti toposzt jeleníti meg, amely a képverset képzőművészet és irodalom vegyületeként rögzítette. Kassák és körének alkotásai (főleg a MA-kiadványokban látható tipografikus versek) ténylegesen azzal a tapasztalattal szembesítenek, hogy az alkotás egyszerre emlékeztet képversre és képre, mindkét művészeti terület a sajátjának is tekinti ezeket. Az avantgárd képvers-alakzatok bevallott szándékkal az eldönthetlenségre törekednek, hogy igazolják, nem vonható határ irodalom és képzőművészet közé. Az irodalomtörténet-írás ebbe az avantgárd szemléletbe kapaszkodván tett aztán kísérletet mindenféle képvers-megközelítésre.

Az eldönthetlenség legszembeütőbb példája a magyar irodalomban (és képzőművészetben) Kassák *„Tipográfia”*-ja, amelyet számtalan betűkollázs követ és előz meg. A betűkollázs rokon vonást mutat a dada halandzsza-nyelvével annak tekintetében, hogy a dada halandzsája mögött mintha a nyelviség nagyon is tudatos használata állna, mely sokszor nem a szemantikai társítások révén, hanem a hangzóságbeli hasonlóságokkal operál. (Jóllehet a dada ennek nem volt tudatában, mert a nyelvi referencia többértelműségét eltakarta szeme elől a valóság megragadásának mindenekfeletti célja.) Míg az avantgárd alkotások a valósághoz való hozzáférés ígézetében születtek, addig az utókoré a felismerés, hogy az alkotások sikerületlenségükben is eredményesek tudtak lenni. A betűkollázsok értéke ugyanis nem abban (az avantgárd igényű elgondolásban) áll, hogy a betű mint az irodalom kézzel fogható egységei kollázsokként szerepelnek egy képzőművészeti alkotásban (vagy fordítva, például rajzos ábrák tipografikus versekben), mert ez önmagában még nem művészi teljesítmény. A művészi teljesítményt a betű (mint szövegegység és mint írásképek) kettős hatásának felfedezése jelenti, az a felismerés, hogy a betű megnyitja a nyelv és kép között húzódó határt, hogy a betű képsége – akárcsak a dada számára a hangzóbeli nyelv – performatívumként lepleződik le. A betűnek erre a korántsem új képességére (44) az avantgárd alkotók figyelmét a nyomtatott betű újságokban kibontakozó hatalma hívta föl. Az újság és a plakát mint az avantgárd kultúra legszélesebb körben elterjedt médiuma válik fontossá a korban.

„A plakát, éppen mert mindig meg is kell maradnia aktuálisnak, aktívnek, a siető élethez erősen kapaszkodónak, esztétikailag is megtart sok szabadságot és mozgékonyt. Sohasem felejtheti el célját az utca mozgó és friss levegőjében, azt, hogy cselekvést kell szuggerralnia. Ezt fogja mindig legel-

ső feladatának tekinteni és csak másodikban a formai tökéletességet. Az új plakátban, miként a jövő művészetében általában, össze fog folyni a művészi a nem művészivel, de tökéletes és maximális hatású az új művészetben is csak az lesz, ami nemcsak etikailag, hanem esztétikailag is magasrendű. (...) És amint a piktúra is megkereste a Népet, az utcán és annak faláról kiáltott le hozzá, úgy az irodalom, a költészet is kimegy az utcára és ott keresi, hogy vezetően újra megfoghassa a Nép kezét. (...) Az új kultúrában az újság szerepe megszázzorosodik fontosságában és az új költészetnek legerősebb, legextenzívebb kiáltó helye lesz.” (45)

A MA-borítók a legtöbb esetben betűkollázsokként építkeznek, a folyóirat nevének (és sokszor impresszumának) betűiből. Érdeemes egymás mellett szemlélni például a VII/2. (1921) szám és a IX/2. (1923) számok fedőborítóját. Az előbbi, magát még aktivista folyóiratnak nevező szám borítója a „Világanyám” két képverséhez hasonló formavilágot mutat, ahol a MA betűi felismerhetően uralják a kép terét; utóbbi azonban a MA betűit a felismerhetetlenségig megnyújtja, és szerkezetüket egybeépíti a kép jobb oldalán látható (egy épületegyüttesre emlékeztető) képarchitektúrával. A betűk mint épületrészek a VIII/5-6. (1922) szám borítóján is feltűnnek: tornyot és hidat ábrázolva, amely tipográfiai fogás a betű történetében a középkori iniciálék hagyományát idézi meg számunkra.

A képarchitektúra programjának kontextusában megjelenő „Tipográfia” (46) képsége már a jelentésében autonómmá váló műalkotás képzetében született, „képeink ezért nem olyanok, mintha, hanem olyanok, amilyenek” (47) – írja Kassák. Azzal együtt, hogy ez az autonómia még mindig alkotói értelemben vett autonómia, „a művész élet-eredménye” (48), melyet vallási képzettársítással transzcendenssé nagyít: „[ti. a művésznek] ki kell nyilatkoztatnia magát mint emberi mintaképet”. Másszóval megtartja művészet és élet azonosságának célzott egységét. Míg később, a neoavantgárd irányzatok körében találhatók majd olyan (lettrista) alkotások, melyek (szintén a betű kettős határát felismerve) megalkotottságukban azonban felszabadulnak az alkotói kéz uralma alól.

A konstruktivista képvers: sík- és villanyvers

Tamkó Sirató Károly „Papírember” című kötetét (1928) a kortárs kritika értetlenül fogadta, és az avantgárd hagyományban Kassák-imitációként tekintett rá, jöllehet Tamkó motivációja a sík- és villanyversek megírásakor egészen más irányból kapott hatásokat. Míg Kassák alkotásai (az aktivizmus után) immanens művészet- és irodalomszemléletet mutatnak, addig Tamkó szeme előtt „legobjektívebb kultúrterületként” a matematika lebegett. A spengleri kultúrkritika bővületében a kinetikus elvet tette az irodalomban eluralkodó alkotási elvvé, mivel az izmusokkal együtt kifulladásra látta magát az irodalmat is. Így a vizuális költészeti alkotásokba kapaszkodva próbált kiutat találni az irodalom számára, amely nem maradhatott „vonal-irodalom” többé, mert – mint írja – „az irodalom automatikusan elvesztette kizárólagos kifejeződési privilégiumát, formailag is beteljesítette a dadaisták által rámért ítéletet: megszűnt létezni a régi értelemben! Az időfogalom elbukásával elbukott az azon nyugvó irodalom fogalma is!”. (49) A sorokból kiolvasható irodalomszemléleti változás egyes jelenségei kétségtelenül az új nyelv keresésének igényét mutatják, ahogyan ennek eredményét maguk a glogoista, illetve dimenzionista versek is.

Az 1928-as „Papírember” című kötet függelékeként megjelent négy síkvers: a „Vízhegedű hét üléssel”, a „Ballada”, a „Válóper” és a „Budapest”, illetve a „Glogoista manifestum” már egyértelműen megmutatják a tamkói vizuális költészet szemléleti újdonságát:

„Tamkó Sirató megmunkálja, hasznosítja a teret, a kétdimenziót, és a papírlap maximális kihasználása mellett, sajátos komponálásával, a mozgás érzetét kelti az olvasóban. ...legsajátabb vonása, hogy nem tipografikus. (...) A mozgás érzetét Tamkó nem a betűk vagy a szavak grafikai kiemelésével éri el, hanem a szerkezettel, a kommunikációs láncsal, a szöveg szétrobbantásával, disszeminációjával. ...a különböző és lehetséges olvasatok összevetése a befogadó aktivitását igényli.” (50)

Petőcz András úgy fogalmaz, hogy Tamkó Sirató „transzavantgárd-szituációban” lépett porondra, ami azt jelenti, hogy egyrészt akkor, amikor már minden magyarországi avantgárd irányzat kifulladásra jutott, másrészt műveivel folytonosságot teremtett az avantgárd és neoavantgárd vizuális költészet között. Manifesztumaiban és elméleti írásaiban a konkretistákhoz hasonló elveket vallott: a képérzékelést mint új művészi érzékelést a költészet szempontjából is hangsúlyozta, a papírt területnek, grafikai felületnek látta, ahol a verset építeni lehet. Az „építés” konstruktivista kulcsszava a konkrét művészetekben is fontos szerephez jutott, ahol a kézművességbe és az anyagba vetett hitet jelentette. (51) Míg Kassáknak nem sikerült a konstruktivista képarchitektúrát az irodalomban is megvalósítani, addig Tamkó sikerei produktívabbnak mutatkoznak e téren. Ugyanakkor nem érthetünk egyet Petőccel akkor, amikor azt írja, hogy „Tamkó az első jel-típusú avantgárd költő Magyarországon, aki elméleti és gyakorlati téren is megkísérli ... a nyelvet önmagában szemlélni”, mert Tamkó költészetéből hiányzik az önreflexív nyelvkritikai felismerés, hiszen a nyelv eszközszerű felhasználásának utolsó bástyája még áll: a nyelv „anyagának” (papírnak, grafikai jeleknek, betűnek) szemlélete, melyet a képzőművészetektől kölcsönzött. A tiszta művészeti anyag megteremtése mint a műalkotás célja még mindig annak az avantgárd tradíciónak a folytatását jelenti, amely a művészet és valóság közé egyenlőségelet tett, a különbség csak annyi, hogy

A művészi teljesítményt a betű (mint szövegegység és mint írásképek) kettős hatásának felfedezése jelenti, az a felismerés, hogy a betű megnyitja a nyelv és kép között húzódó határt, hogy a betű képisége – akárcsak a dada számára a hangzóbeli nyelv – performatívumként lepleződik le. A betűnek erre a korántsem új képességére az avantgárd alkotók figyelmét a nyomtatott betű újságokban kibontakozó hatalma hívta föl.

a valóság itt már nem az életvilágot jelenti, hanem az építőanyag materialitását. Vagyis a valóság másfajta megközelítését. A neoavantgárd alkotók ezt a megközelítést viszik egészen a végletekig, mígnem belátássá válik az elvi lehetetlenség: a nyelv megkerülhetetlensége a nyelvi leírásban.

Tamkó irodalomszemléletét az avantgárd zárólagosság jellemezte, sikkköltészete párhuzamos történeti alakulást mutat a konstruktivista festészettel, ezért is jelenthet folytonosságot az avantgárd és a neoavantgárd líra tekintetében (beleértve ebbe a vizuális költészetet is). Megtartja a nyelven kívüli és túli szervezőformák egyedüli alkalmazását a költészetben: a nyelvet magától teljesen idegen építményhez hasonló felépítettségében képzelet el, felruházza építé-

szeti (dimenzionista) és gépszerűen mechanikus (automatikus) tulajdonságokkal, úgymint a mozgás és a tér. És megtartja a verset az alkotói szándék (mint művészi autonómia) uralmában, ami az avantgárd és a neoavantgárd lírát együttesen is jellemzi.

Tamkó 1930-ban Párizsba ment, ahol együtt dolgozott a korszak legjelentősebb művészeivel. Itt dolgozta ki az irodalom dimenzionista felfogását, melynek eredményei a villanyversek és a dimenzionista manifesztum lettek. A mozgás képzetének versbe emelése a huszadik század elején megjelenő film látványtapasztalatához köthető, a film az avantgardisták szemében maga volt az összművészeti idea megvalósulása. A látvány montázsjellege, sokrétegűsége és időbeli szimultaneitása nemcsak Tamkót készítette új formanyelv keresésére. Moholy-Nagy László filmvázája, „A nagyváros dinamikája” is a művészi pálya átrendeződéséről tanúskodik. S bár az irodalomtörténet hajlamos az alkotást képversként érteni (mivel látványa emlékeztet egy tipografikus, montázsolt képversre), egyértelműen megállapítható, hogy nem mutat semmiféle versszerűséget – lévén egy festészetből indult és éppen az alkalmazott művészetek felé tartó életműnek a darabja.

Részben egyetérthetünk tehát Aczéllal akkor, amikor Tamkó sík- és villanyverseinek a vizuális költészet történetében betöltött szerepét méltatja:

„Tamkó Sirató vizuális kísérleteiben két dolgot mindenképp látnunk kell. Egyrészt a költő kinetikus elvre épülő művei az avantgarde képversen belül is egyedi, a vers és a kép szintéziseként már aligha értelmezhető költői lehetőségeket reprezentálnak. Mint Szombathy Bálint írja, a síkversek »a síkból való kilépést az avantgarde költők addigi gyakorlatától eltérően nem szavak vagy betűk grafikai kiemelésével érik el, hanem sematikus szerkezetbe kerülnek, mely leginkább folyamatában, történésének töredékében mutatja be a szemantikai üzenet végső kialakulását«. Kétségtelen, hogy ezzel a léleménnyel sem szűnik meg az esztétikumot sértő manipuláltság veszélye. A két szinten is mozgásba hozott képzelet azonban olyan intellektuális élménnyel gazdagodik, mely a statikus képversek befogadásakor ismeretlen.” (52)

S bár ez az élmény (a vers szerkezetének kombinatorikus összerakhatósága) a korábbi képversek befogadásakor valóban ismeretlen volt, a versek értelmezhetőségét ugyanúgy az alkotói érteleme keretei közé zárja, mint a figurális versek esetében. Az a tény például, hogy a képi és a nyelvi szerkezet sokkal inkább elválik bennük, mint mondjuk a kalligramokban, nem jelent feltétlenül előrelépést (gondoljunk csak az emblémaversekre). A képi elemek mint az olvasás irányát meghatározó vektorok már a figurális versek hagyományát is alakították. Ami újdonságként értékelhető itt, az inkább az a gesztus, hogy a versek nem egy külső valóság leképezésén munkálkodnak, hanem magának a nyelvi szerkezetnek, a vers felépülésének megértésén. Ehhez hívnak segítségül nyelven kívüli, kinetikus és síkbeli sémákat.

A történeti avantgárd képvers-alakzatai mind ugyanazon a tapasztalaton alapulnak, s bár nincsen egységes teória (sőt egyáltalán nincsen teória) a képversről, minden törekvést a valóság minél teljesebb megragadásának igénye vezet, ideális médiumává a szintetikus művészeti alkotás vált, nem reflektált önnön alkotói viszonylagosságára (mert ragaszkodott a művészi autonómiához mint alkotói autonómiához), sem a nyelvi feltételezettségre (mint például Mallarmé versei): sem az öt feltételező hagyományra, történetiségre (mint például Apollinaire kalligramái). Bár a tipografikus versek disszeminatív ereje nagyban megelőlegezi a konkrét költészet képi konstellációját, ahol azonban a nyelvi tapasztalat mássága meglehetősen átrendezi kép és nyelv dialógusát.

Jegyzet

- (1) Jelen tanulmány folytatása és továbbgondolása a *Vizuális költészet vagy képvers?* című írásnak: vö. *Iskolakultúra*, 2001. 10. 26–38.
- (2) Holthausen, Hans Egon (1964): *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*. R. Piper Co, München.
- (3) Balázs Béla (1912): *Futuristák. Nyugat*, I. 645–647; és In: Béládi Miklós – Pomogáts Béla (1988, szerk.): *Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai*. Magvető, Budapest. 47.
- (4) Babits Mihály (1916): Ma, holnap, irodalom. *Nyugat*, II. 328–340.; és In: *Jelzés a világba*. 103.
- (5) Uo. 102.
- (6) Kassák Lajos (1922): Képarcitektúra. *MA*, 4. In: uő. (1978): *Éljünk a mi időnkben – Írások a képzőművészetről*. Magvető, Budapest. 56.
- (7) Idézi Kassák Lajos (1972): *Az izmusok története*. Magvető, Budapest. 60.
- (8) Vö. Bónus Tibor: Avantgarde, történetiség, szubjektum. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (2000., szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Újraolvasó, Anonymus Kiadó, Budapest. 113.
- (9) Kassák Lajos: *Az izmusok története*. 163.
- (10) Apollinaire, Guillaume (1919): A kubizmus. *MA*, IV. 1. 21.
- (11) Kassák: *Az izmusok története*. 53.
- (12) Kép és nyelv kapcsolata a nyugat-európai kultúrkörben az ekphraszisz hagyományában alakult. A görög eredetű műfaj, a képleírás elsősorban nyelvi jelenség, a nyelv képi erejét fejezi ki, azt a sajátosságát, hogy a képi tapasztalat rászorul a nyelvre, és hogy fordítva is ez az alárendelő viszony működik: a nyelv képes a képet (annak tárgyi távollétében) megidézni. A modern művészet ezt az egyértelmű viszonyt bomlasztja alkotásaival, megmutatván, hogy a vonatkozás jóval ambivalensebb: kép és nyelv határai feloldanak és elválasztanak.
- (13) Vö.: Foucault, Michel (1993): Ez nem pipa. *Athenaeum*, I/4. 144.
- (14) Vö. Stierle, Karlheinz: Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires Alcools. In: Warning, Rainer – Wehle, Winfried (1982, hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Fink Verlag, München. 104–108.
- (15) Apollinaire (1914): *Simultanisme-Librettisme*. Les Soirées de Paris 15. Juni. Idézi: Bohn, Willard: Apollinaires plastische Imagination. In: Bohn, Volker (1990., hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 184.

- (16) Moholy-Nagy László (1966): *Látás mozgásban*. Műcsarnok – Intermedia. (orig.: Vision in Motion, Chicago. 1946) 301.
- (17) Bohn, i.m. 171.
- (18) Vö. Adler, Jeremy – Ernst, Ulrich (1987): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. 215.
- (19) Idézi: Adler – Ernst, 236.
- (20) Friedrich itt Mallarmé *Igitus* című írására hivatkozik, vö. Friedrich, Hugo (1985): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg. 124. és 131.
- (21) Aczél Géza (1984): Vizuális törekvések a költészetben. In: Aczél Géza (szerk.): *Képversek*. Kozmosz Könyvek, Budapest. 26–27.
- (22) Vö. Sz. Molnár (2001): *Iskolakultúra*, 10. 28.
- (23) Vö. Bányai János előadása a Bécsi Egyetem Finnugor Intézetében, Bécs. 2001. november (kézirat).
- (24) Vö. Friedrich, 149–160.
- (25) Kassák (1916): Szintetikus irodalom, *MA*, I. évf. 2. és In: *Jelzés a világba*. 74.
- (26) Rübberdt, Irene: A szöveg félrelépései. Ford. Sz. Molnár Szilvia. In: H. Nagy Péter (2001, szerk.): *Szöveg–tér–kép*. Írások Géczy János műveiről. Orpheusz Kiadó, Budapest. 53.
- (27) Uo. 52. A versek a „képzőművészeti esztétikai alakítás” példái, jegyzi meg Aczél is, vö. Aczél Géza (1988): *Termő avantgarde*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 43.
- (28) Vö. Hegyi Lőránd (1987): Adalékok Kassák Képarchitektúrájának értelmezéséhez. *Új Symposion*, XIII. évf. 239–260.
- (29) Vö. uő (1979): Tárgynélküliség és érték. *Magyar Műhely*, december, 53–59.
- (30) Vö. Csúri Károly: A Kassák-vers emblémaszerkezete. In: Hankiss Elemér (1971, szerk.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 496–501.
- (31) Vö. Derék Pál (1992): *A vasbetontorony költői*. Budapest. 113., 125.
- (32) Vö. *Tanulmányok Kassákról*.
- (33) Vö. Aczél: *Vizuális törekvések a költészetben*. 23. Itt Aczél Vadas József idézi.
- (34) Béládi Miklós (1996): Kassák Lajos költészete. In: uő: *A közvetítő kritika*. Széphalom Könyvműhely, Budapest. 53.
- (35) Aczél: *Termő avantgarde*. 139.
- (36) Vö. Mekis D. János: Önreflexív alakzatok Kassák Lajos művészetében. In: *Tanulmányok Kassák Lajosról*. 161.
- (37) Vö. Kovács Béla Lóránt: A tipográfia disszeminatív teljesítménye. In: uo. 184–195.
- (38) Vö. Seregi Tamás: Irányzati poétikák együtélése Kassák költészetében. In: uo. 180–181.
- (39) Kassák jól ismerhette Apollinaire munkáit, hiszen figyelemmel kísérte a nyugati avantgárd mozgalmakat, másrészt Apollinaire-től Magyarországon elsőként A Tett közölt verset (A Saint Merry muzsikusa).
- (40) Hegyi nevezi a jelenséget Anpassungnak, amely az önelvű vizualitás két iránya közül a közvetlenül alkalmazott gyakorlati tevékenységre vonatkozik. Ezzel szemben áll az értékprezentáló, spirituális valóságot közvetítő, esztétikai alternatíva. Vö. Hegyi: *Tárgynélküliség és érték*.
- (41) *MA*, (1918) III. évf. 12.
- (42) Vö. Kassák: A plakát és az új festészet. In: *Éljünk a mi időnkben*. 13–18.
- (43) A Magyar Műhely kiadványai (többek között a Vizuális Költészet Magyarországon II. és Nagy Pál könyve), valamint Aczél antológiája (*Képversek*) tágabb értelemben vett képvers-fogalommal dolgoznak, amely sokszor a „vizuális szöveg” kategóriájába torkollik.
- (44) Már a középkori kódexek díszített iniciáléi (kezdőbetűi) is felfoghatók a tipográfia művészi alkalmazásaként, és ismerünk a későbbi (reneszánsz és barokk) korokból olyan betűket, melyek gótikus boltívet, oszlopot vagy éppen építészeti alaprajzot formáznak. Egyes betűk ugyanis – mint például az ‘m’ – a vizuális konvenció alapján szinte maguktól kínálják ezt a szemnek oly ismerős formát.
- (45) Hevesy Iván (1922): A művészet reinkarnációja. *Nyugat*, 182–190; és In: *Jelzés a világba*. 534–535. Kassák programadó cikke (A plakát és az új festészet) már a *MA* első számában hangsúlyozza a plakát közösségformáló (harc) erejét, Hevesy azonban még tovább megy, és a plakát kapcsán a művészetek tömegkultúrává válásának lehetőségében látja az avantgárd törekvések jövőjét. Látomása azonban csak az utóbbi évtizedekben vált valóra: amikor a „neoavantgárd kísérletezések” szubkultúrájába kényszerült új beszédmodok – melyek többek között a tömegkultúrát is figyelemben részesítették – teret nyerhettek maguknak a posztmodern prózában és az új érzékenység költészetében.
- (46) *MA*, (1922) VII. évf. 5–6. sz.
- (47) Kassák (1922): Képarchitektúra. *MA*, VII. évf. 4. és In: *Éljünk a mi időnkben*. 60.
- (48) Kassák (1923): Az új művészetéről. *Diogenes* 1. és In: uo. 81.
- (49) Idézi Tamkó kéziratát Aczél, In: *Termő avantgarde*. 285. (Tamkó kéziratosa műve, *A dimenzionizmus albuma I.* Tóth Gábor tulajdonában van, vö. Petőcz, 1988.)
- (50) Petőcz, 64–65.
- 51 Petőcz, 69.
- 52 Aczél: *Vizuális törekvések a költészetben*. 31.